

Nasser Al-Tae, *Representations of the Orient in Western Music, Violence and Sensuality*, Farnham, Angleterre, Ashgate, 2010, 305 p. ISBN 987-07546-6469-7

Bruno Deschênes

Volume 13, numéro 1-2, septembre 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1012359ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1012359ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

#### Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

#### ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

#### Citer ce compte rendu

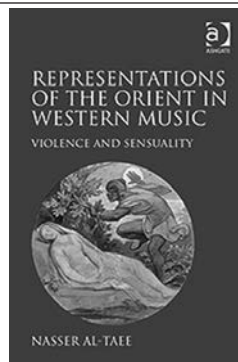
Deschênes, B. (2012). Compte rendu de [Nasser Al-Tae, *Representations of the Orient in Western Music, Violence and Sensuality*, Farnham, Angleterre, Ashgate, 2010, 305 p. ISBN 987-07546-6469-7]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 13(1-2), 130–133.  
<https://doi.org/10.7202/1012359ar>

On finit cependant par être agacé des incessantes parenthèses qui interrompent le discours. De même, une bonne vingtaine de coquilles trahissent un processus de relecture trop rapide chez l'éditeur: Mistinguette [Mistinguett] (p. 60), Élisabeth Gallat-Morin [Élisabeth Gallat-Morin] (p. 133, 150), Stéphane Hirshi [Hirschi] (p. 139), Helmut Kallman et Helmut Kallmann [Helmut Kallmann] (p. 147, 228), Kurt Weil [Kurt Weill] (p. 175) et Linbergh [Linberg – Robert Charlebois a déjà dit à la blague que le «h», on l'a fumé!]

(p. 201, 232). Dans les pages conclusives, un inventaire chronologique des recueils de chants folkloriques et un autre des essais sur la chanson auraient été des ajouts pertinents à la liste alphabétique (p. 266-269). Le lecteur aurait aussi certainement profité de la référence à quelques ressources de base dans Internet (*Québec Info musique*, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, *l'Encyclopédie de la musique au Canada* en ligne, etc.) et d'un index des nombreux noms d'artistes mentionnés au fil des pages. *Si l'ouvrage De l'écho canadien à la lanterne québécoise ne savait suffire à lui seul à couvrir l'ensemble des facettes de la discipline, il s'agit certainement d'un bel effort de synthèse de l'ensemble des travaux sur la théorie et l'histoire de la chanson au Québec.*

Luc Bellemare, musicologue et chercheur postdoctoral à l'UQAM

Nasser Al-Tae  
**Representations  
of the Orient  
in Western Music,  
Violence and Sensuality**  
Farnham, Angleterre,  
Ashgate, 2010,  
305 p.  
ISBN 987-07546-6469-7



En publiant *Orientalism*<sup>1</sup> en 1979, le critique et intellectuel américain d'origine palestinienne Edward W. Saïd a créé un remous qui laisse encore sa marque aujourd'hui en disséquant l'image que l'Occident se fait de l'Orient, vision qui était habituellement balayée sous le tapis. Ce livre est considéré comme l'instigateur des études postcoloniales en anthropologie et en ethnomusicologie. Toutefois, la musicologie semble être restée imperméable à cette agitation, surtout en ce qui a trait à l'étude historique et politique de la représentation de l'Orient dans la musique européenne.

<sup>1</sup> Edward W. Saïd, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.

<sup>2</sup> Ralph Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

<sup>3</sup> Les deux livres suivant traitent également de ce sujet, mais ce sont des ouvrages ethnomusicologiques, alors que ceux de Locke et d'Al-Tae sont de nature musicologique: *Western Music and Its Others*, sous la direction de Georgina Born et David Hesmondhalgh (Berkeley, University of California Press, 2000) et *Beyond Exoticism: Western Music and the World* de Timothy D. Taylor (Durham, North Carolina, Duke University Press, 2007).

Un certain nombre d'écrits musicologiques ont certes été consacrés à ce sujet dans des revues, des encyclopédies, des ouvrages collectifs ou même des ouvrages particuliers; cependant, ils sont passés inaperçus ou ont été traités avec une certaine indifférence. Il aura fallu attendre trois décennies pour que soient publiés des ouvrages entiers expressément réservés à cette question de la vision de l'Orient dans la musique de l'Occident.

Le premier en titre est *Musical Exoticism: Images and Reflections*<sup>2</sup>, du musicologue américain Ralph Locke, édité en 2009, soit trente ans après le livre de Saïd. Le deuxième est celui de Nasser Al-Tae<sup>3</sup>, publié en 2010. Ces deux auteurs traitent le sujet d'un point de vue typiquement musicologique, s'attardant principalement aux opéras, étant le type d'œuvres où cette représentation erronée de l'Orient est la plus flagrante. Bien que ces deux auteurs abordent le même sujet, ils le font à certains égards à sens inverse, à savoir que Locke analyse l'Orient du point de vue de l'Occident, alors qu'ici Al-Tae prend l'Orient comme point de départ afin d'étudier ce que l'Occident en pense, soit à la base une image de violence et d'hypersensualité, tel que le sous-titre de son ouvrage l'indique. Plus spécifiquement, Al-Tae analyse la conception erratique que porte depuis plusieurs siècles l'Occident sur l'Islam et l'Orient, puis il manifeste un regard critique, parfois même sévère, de l'attitude de l'Occident à l'égard de l'Orient, ce que Locke évitait.

Le livre d'Al-Tae est divisé en quatre parties, la première étant l'introduction, les trois autres parties comprenant les 8 chapitres du livre. Le but de l'ouvrage est de remettre en question la vision que la musique européenne se fait de l'Orient, surtout celle, d'une part, qui suggère que l'Orient est statique et n'a pas changé au cours des siècles et celle, d'autre part, que l'Orient est une menace à l'idéal chrétien. Selon l'auteur, l'Europe ne considère pas l'Orient pour ce qu'il est, mais bien pour ce qu'elle en pense et ce qu'il représente à ses yeux, à un point tel que, même si l'image qu'elle s'en fait est erronée et qu'elle semble même consciente de cette erreur de jugement, cela ne la préoccupe point: cette image a préséance sur les faits.

L'introduction décrit comment les compositeurs européens ont représenté et représentent depuis longtemps l'Orient dans leurs musiques. Al-Tae indique qu'il est irréaliste et insensé de croire que ces musiciens puissent être exempts des conceptions politiques, religieuses et sociales qui étaient courantes à leurs époques respectives, et ces conceptions incluent bien sûr celles que le continent dans son ensemble se fait de ce qui est différent. L'image de l'Orient dans la psyché

sociale européenne se résumerait, en grande partie à la violence, à l'irrationalité, à la malhonnêteté, à l'immoralité et à un endroit où le harem et le sérail représentent la quintessence d'une sexualité incoercible. Selon Al-Tae, la musicologie européenne refuse formellement de tenir compte des ascendants politiques, religieux, raciaux, sociaux et personnels qui peuvent servir de prétexte ou de mobile à l'écriture d'une œuvre musicale. Le recours au style *alla turca* en est probablement le meilleur exemple dans la musique européenne. Ce style, qui se veut un emprunt ou un calque de la musique ottomane, n'en est qu'une image stéréotypée qui aurait très peu à voir avec cette musique. Que ce style soit représentatif de la musique ottomane importe peu, les compositeurs cherchaient à peindre un Orient antagonique. Toutefois, les musicologues considèrent que ce qui donne un cachet exotique à une œuvre, tant le style *alla turca* que tout autre artifice exotique, n'est rien de plus qu'un complément esthétique ou l'expression d'un engouement personnel du compositeur, sans lien explicite aux contextes sociaux, politiques et religieux de son époque. Ainsi, la musicologie cherche avant tout à analyser le musical, en ignorant ou en considérant accessoire tout ce qui ne s'y rapporte pas expressément.

Al-Tae indique que certains musicologues ont tenté d'incorporer cet orientalisme dans leurs analyses. Les résultats ont été mitigés. De fait, ces chercheurs se sont appuyés sur les clichés et les stéréotypes courants sans porter un regard impartial sur le phénomène même. Selon lui, le premier auteur qui a véritablement délaissé les cadres standards et normatifs de la musicologie est Ralph Locke. Autant Al-Tae que Locke indiquent que l'orientalisme dans les musiques européennes ne cherche aucunement à évoquer adéquatement les cultures dont les compositeurs tracent un portrait, mais plutôt à appuyer l'image de supériorité que l'Occident se fait de lui-même en opposition à la représentation inconciliable de ceux qui y sont dépeints. Pour ce faire, les compositeurs utilisent des structures musicales sortant des normes et des règles courantes de l'époque, dont des structures mélodiques erronées, l'accentuation de formules rythmiques répétitives, l'utilisation excessive de la percussion et d'autres procédés analogues. Sous leur plume, la musique orientale, surtout turque dans le style *alla turca*, est devenue l'antithèse de la musique européenne.

Dans la deuxième partie, Al-Tae décrit l'image que l'Europe se fait de l'Orient, soit une de violence et d'une sensualité intempérante. Au deuxième chapitre, il compare cette perception à la réalité historique de l'Orient, surtout en ce qui a trait à Mohammed, en quelque sorte l'emblème «exemplaire» de cette violence et de cette sensualité «démessurées». D'après Al-Tae et ses sources (toutes occidentales), la vision européenne concorde peu avec la réalité historique, car elle donne plus de poids à cette représen-

tation erronée qu'aux faits mêmes. Le troisième chapitre est d'ailleurs consacré aux sultans séducteurs ainsi qu'au sérail où ceux-ci y cachent leurs harems, sans oublier les esclaves, généralement noirs et pernicious, qui en assurent la gardent. S'appuyant sur des peintures et des illustrations représentant explicitement cet Orient antithétique et ensauvagé, Al-Tae suggère que l'Occident n'a pas d'autres choix que de le civiliser. Malgré une certaine constance dans cette vision, elle s'est néanmoins adaptée aux cadres politiques et sociaux de chaque époque. Par exemple, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Orient était conçu principalement comme violent, alors qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, il apparaît plus sensuel, la femme orientale devenant la personne amoral par excellence. Ici aussi, comme dans l'ensemble du livre, l'importance des poncifs et des stéréotypes ne réside pas dans leur correspondance avec les faits, mais dans leur pouvoir à maintenir une distinction nette entre les deux régions afin de nourrir la supériorité que l'Occident se donne.

La troisième partie décrit comment l'Orient est représenté dans les œuvres des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Le chapitre 4, qui débute la troisième partie, expose principalement les formes que prend le style *alla turca*, dont Mozart en est le meilleur porte-parole. Selon Al-Tae, ce style servait à représenter en musique un Orient barbare et indomptable, inconciliable avec un Occident civilisé. Pour prouver sa thèse, il étudie la symphonie «militaire» de Haydn et l'«Hymne à la joie» de Beethoven. Une analyse de l'opéra *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, au chapitre 5, tente pour sa part de démontrer comment le caractère des personnages Osmin et Selim est racialement emblématique de la conception européenne de l'Orient. Cette œuvre, explicitement représentative du conflit entre l'Empire ottoman et l'Autriche, n'est pas simplement un opéra-comique, mais témoigne de deux cultures et de deux sociétés divergentes. Le sixième chapitre relate l'évolution de la vision de l'Orient à travers un groupe d'opéras écrits autour du personnage Oberon, qui provient d'un poème épique éponyme publié en 1780 par le poète allemand Christoph Martin Wieland. Le but de ce chapitre est de donner un aperçu de l'évolution historique d'une perception qui s'adapte aux aléas politiques et sociaux des différentes époques de l'histoire de l'Europe. Au septième chapitre, Al-Tae décrit comment l'Orient, depuis les croisades, est conçu comme un homme violent, fanatique, barbare, irrationnel, voire démoniaque, alors que la femme, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, devient une menace en tant que femme et comme Orientale. Il ajoute même que dans l'orientalisme européen, la religion, les rituels et la sexualité, entre autres choses, sont entremêlés afin de donner une image de primitivisme en opposition à la civilité occidentale, aboutissant, selon lui, à une forme de paranoïa européenne à l'égard de tout ce qui est oriental et musulman.

Enfin, la quatrième partie présente comment les célèbres contes des *Mille et Une Nuits* ont largement influencé la musique occidentale, surtout dans le cas de *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov et du cinéma hollywoodien. Au huitième chapitre, l'auteur souligne expressément que ces contes ne font aucunement partie de la tradition orale de l'Orient et que plusieurs de ces histoires ont été fabriquées de toutes pièces par des écrivains européens. Qui plus est, la notion d'Orient sert depuis longtemps à mettre sous un même vocable des cultures aussi différentes que celle de la Perse, de l'Inde et de divers pays arabes et musulmans. Dans *Shéhérazade*, Rimski-Korsakov trace le portrait d'une femme exotique et sensuelle, à l'image des fantasmes des hommes qui l'admirent. Dans les faits, cette femme est sensuelle non pas parce qu'elle est orientale, mais plutôt parce qu'elle dévie les normes et les règles chrétiennes de l'Occident. À bien des égards, la vision que l'Europe se fait de l'Orient est, selon Al-Tae, beaucoup plus une critique de sa propre violence et de la répression de sa propre sensualité que de toutes autres choses. Paradoxalement, même si cette perspective erronée est, à bien des égards, inventée, elle est projetée sur l'Orient telle une vérité. Au neuvième chapitre, Al-Tae porte un regard très critique à l'égard de la façon dont les cinéastes hollywoodiens brossent le portrait d'un Orient impétueux auquel on ne peut faire confiance. Le célèbre *Aladdin* de Disney est l'exemple typique d'un film qui véhicule de nombreux préjugés et stéréotypes que les jeunes Occidentaux peuvent facilement tenir pour acquis, surtout que, selon Al-Tae, plusieurs de ces préjugés ont des connotations fortement politiques. Ici encore, l'Oriental, de surcroît l'Arabe, représente l'antithèse des valeurs et de la rationalité de l'Occident, et plus spécifiquement de celles de l'Amérique. En d'autres mots, les Orientaux n'incarnent jamais les héros, uniquement les vils personnages.

Ces quelques mentions pigées au hasard de la lecture ne peuvent évidemment pas rendre compte de la complexité sociale, culturelle et politique du phénomène, telle que la décrit Al-Tae. D'ailleurs, ce livre ne se lit pas comme un ouvrage de musicologie typique du fait qu'il va bien au-delà des règles et des normes propres à la discipline. Est-ce que la décision de Mozart de personnifier un personnage d'une façon particulière et non d'une autre peut être considérée uniquement comme un engouement personnel? Est-ce que le fait de consacrer un opéra entier au sérail ottoman est une idiosyncrasie personnelle? Al-Tae répond que Mozart devant plaire à un public, il n'avait d'autres choix que de

puiser son inspiration dans la situation sociale et politique de son époque, dont l'Orient semble y avoir joué un rôle prépondérant, à tout le moins au point de devenir le porte-parole du style *alla turca*, ce qui ne peut être aucunement le fruit du hasard ou d'une simple fantaisie stylistique.

Dans l'ensemble, Al-Tae porte un regard critique sur la musicologie et sur la façon dont elle refuse de sortir des règles purement musicales et esthétiques. D'après lui, ces règles donnent seulement une compréhension partielle et partielle de toute œuvre musicale, car elles ignorent généralement les mobiles sous-tendant les choix compositionnels. Est-il honnêtement possible à tout compositeur d'écrire une œuvre qui soit entièrement exempte d'influences politiques, sociales, religieuses ou culturelles? Cela est fort peu probable, tel qu'Al-Tae tente de nous le faire comprendre, et dont les exemples analysés essaient de le démontrer. D'autre part, l'auteur examine notre société occidentale en regard de la façon que nous représentons en musique ce qui est différent de nous. Al-Tae risque toutefois d'être sévèrement critiqué de ce double débordement. Certains lecteurs pourraient justifier les propos d'Al-Tae par le fait qu'il est un Oriental, bien qu'il ait obtenu sa formation en Occident. Spécialiste de la musique des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, ses principaux champs d'intérêt concernent les questions d'appropriation, de races et des relations entre l'Orient et l'Occident. Serions-nous portés à croire que sa situation a été l'instigatrice du regard critique qu'il porte sur la musicologie et l'Occident<sup>4</sup>?

Les critiques d'Al-Tae penchent vers certaines approches préconisées en ethnomusicologie ou celle explicitée par Jean-Jacques Nattiez, instigateur d'une «musicologie générale»<sup>5</sup>. Mon étude de la musique japonaise présente d'ailleurs une situation similaire: nous avons une compréhension erronée du Japon. Par exemple, notre image de la *geisha* est faussée à cause de notre conception chrétienne de la promiscuité et de la sensualité qu'elle offusque. Nous voyons ainsi cette femme comme une marchande de plaisir, tout en ignorant sciemment le fait qu'elle est avant tout une artiste<sup>6</sup>. Comme l'explique Al-Tae, nous imposons notre vision sur ce qui est différent de nous et en venons même à la considérer comme une vérité, sans nous soucier de savoir si elle est véridique. Ce musicologue déborde du cadre purement musicologique et nous incite à reconnaître les compositeurs avec leurs convictions, leurs croyances, leurs points de vue sociaux et politiques sur le monde. Al-Tae ne parle

<sup>4</sup> Il est intéressant de noter que la musicologie semble fort peu s'intéresser à la vision que l'Orient se fait de la musique occidentale. Tel qu'Al-Tae le laisse sous-entendre, l'Occident se préoccupe uniquement de ce qu'elle pense d'autrui; ce qu'autrui est véritablement ou ce qu'autrui pense de l'Occident importent très peu. Par conséquent, nous accueillons à bras ouverts les musiciens asiatiques et orientaux qui remplissent nos orchestres symphoniques, mais nous critiquons sévèrement un Occidental qui devient interprète d'un instrument oriental. À ce sujet, voir Bruno Deschênes, «La transmusicalité: ces musiciens occidentaux qui optent pour la musique de l'«autre»», *MusiCultures*, vol. 34/35, 2007/08, p. 47-70.

<sup>5</sup> Voir Jean-Jacques Nattiez, dir., *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 5 vol., 2003-2007.

<sup>6</sup> Kelly M. Foreman, *The Gei of Geisha, Music, Identity and Meaning*, Aldershot, Angleterre, Ashgate, 2008.

pas de musique, ni même de politique, de religion, d'histoire, de sociétés, mais fait plutôt état de notre conception de la musique, d'une part, et de l'Orient, d'autre part. Il soulève des appréhensions, des apriorismes, des présupposés, même des conjectures, qui déterminent et délimitent la façon dont la musicologie et notre société les reconnaissent. Porter un tel regard introspectif sur cette discipline et notre société nous permet de découvrir dans quelle mesure la musicologie est à l'image de notre société.

*Bruno Deschênes, ethnomusicologue indépendant*

Irène Brisson  
***Les Violons du Roy :  
À la mesure d'un rêve,  
Québec***  
Commission de la capitale  
nationale du Québec,  
Presses de l'Université  
Laval, 2010,  
130 p.  
ISBN 978-2-7637-8974-3



La ville de Québec peut se targuer de posséder des organismes musicaux non seulement de haute qualité, mais également durables. Bien que soumis aux perpétuels tracassés liés à leur financement, la Musique des Voltigeurs (1866), le Club musical (1891), l'Orchestre symphonique de Québec (1902) et quelques autres poursuivent inlassablement leur mission, année après année, concert après concert. Si, pour leur part, les Violons du Roy (VdR) comptent à peine plus d'un quart de siècle d'existence, ils ont vécu en accéléré et très rapidement gravi les échelons. En quelques années à peine, ils ont contribué de façon spectaculaire au rayonnement culturel de la ville de Québec à travers le monde. Grâce à leurs tournées internationales et à leurs nombreux enregistrements sur disque, universellement salués par la critique, les VdR jouent depuis un bon moment déjà dans les « ligues majeures ». Un bilan s'imposait.

Ce bilan a pris la forme d'une superbe monographie parue dans la collection de la Bibliothèque de la Commission de la Capitale nationale et publiée par les soins des Presses de l'Université Laval. Pour réaliser ce travail, les VdR ont fait appel à la musicologue Irène Brisson, qui signe là son premier livre<sup>1</sup>. Un choix des plus judicieux, tant pour la rigueur connue et reconnue de l'auteure que pour sa connaissance approfondie de l'ensemble dont elle suit assidûment les activités depuis sa fondation. Comme elle l'explique dans son avant-propos : « [...] mon intérêt pour cet orchestre

remontait à sa naissance, en 1984 : je connaissais alors la moitié de ses membres fondateurs, puisqu'ils avaient été mes élèves d'histoire de la musique au Conservatoire de Québec. Je suivais donc avec fierté leur jeune parcours et leur étonnante aventure. » Maintenant retraitée du Conservatoire, Irène Brisson est conférencière et auteure de nombreux articles, notamment sur la vie musicale à Québec ; elle a été critique musicale au journal *Le Soleil* et collabore régulièrement à une foule de publications.

L'auteure a principalement travaillé à partir des archives des VdR, qui regroupent bien entendu les programmes des concerts de l'ensemble et les coupures de presse accumulées au fil des ans. Plusieurs entrevues réalisées par Émilie Guilbeault-Cayer et Benoit Bordage des Services historiques Six-Associés lui ont été accessibles et elle a également pu trouver réponses à diverses questions en s'adressant directement à Bernard Labadie, chef fondateur et directeur artistique des VdR, et à divers acteurs, anciens et actuels, de l'ensemble, le tout complété par ses propres souvenirs.

L'ouvrage suit tout naturellement la ligne du temps, mais l'auteure ne s'y enferme pas de façon rigide, n'hésitant pas, ici et là, à retourner dans le passé ou à se projeter dans l'avenir pour établir certaines relations de causalité entre tels et tels événements survenus à quelques années de distance. Cette façon de faire a ses avantages et ses inconvénients, mais, hormis certains écarts chronologiques qui peuvent parfois nous dérouter momentanément, ces derniers s'avèrent toujours pertinents et justifiés.

Quatre chapitres divisent le texte, qui tient en 80 pages aérées et abondamment illustrées. Le premier chapitre se concentre sur les années 1980, les années pionnières, au cours desquelles quelques jeunes musiciens se lancent tête baissée dans une aventure téméraire, avec l'énergie, la conviction et l'innocence de la jeunesse, sans crainte du lendemain, affirmant sans ambages venir occuper le créneau vacant depuis quelque temps d'orchestre de chambre de la ville de Québec : « Avec la naissance des Violons du Roy, cette importante lacune est maintenant comblée », peut-on lire dans le programme du concert inaugural présenté le 14 octobre 1984. Une dizaine d'instrumentistes dont la moyenne d'âge est alors de 22 ans « y compris le chef », précise l'auteure, forment le noyau de l'ensemble qui défendra essentiellement le répertoire baroque à ses débuts, bien que son objectif soit de s'ouvrir à toutes les musiques destinées à un orchestre de chambre. On verra par la suite que son répertoire s'élargira non seulement à la musique des autres époques, mais également à des styles aussi variés que le jazz, le tango, la musique populaire, les musiques du monde,

<sup>1</sup> Mentionnons que les Presses de l'Université Laval ont mis en ligne une entrevue de Brisson réalisée au moment de la parution du livre et facilement repérable via Youtube, en tapant les mots « violons » et « Brisson ».